UM MANUSCRITO MUSICAL BRASILEIRO PARA OS IMPROPÉRIOS DA ADORAÇÃO DA CRUZ DE SEXTA-FEIRA SANTA

Paulo CASTAGNA[1]

CASTAGNA, Paulo. Um manuscrito musical brasileiro para os Impropérios da Adoração da Cruz de Sexta-Feira Santa. *ARTEunesp*, São Paulo, n.12, p.75-105, 1996.

- RESUMO: A restauração de musica religiosa brasileira do período colonial não envolve somente a montagem da partitura pela transcrição das partes manuscritas, recuperação dos trechos e partes perdidas e correção dos erros. O estudo da antiga liturgia católica e a localização do cantochão que era entoado pelos cantores da igreja - que normalmente não aparece nos manuscritos - é tarefa fundamental para se reconstituir a música que era executada nas cerimônias religiosas. Neste artigo, estudamos um manuscrito brasileiro com música para os impropérios da "Adoração da Cruz" de Sexta-Feira Santa, segundo este critério. Apresentamos uma revisão da obra em partitura e as informações necessárias para a reconstituição da cerimônia.

- PALAVRAS-CHAVE: Música religiosa brasileira; período colonial; impropérios da "Adoração da Cruz"; restauração musical; liturgia católica; cantochão.

Introdução

A Solene Função Litúrgica da Tarde era a última celebração do ritual católico da Sexta-Feira Santa que se praticava no Brasil colonial, ainda hoje em uso, com algumas alterações. Essa função era dividida em quatro partes: *I - Leituras; II - Orações Solenes; III - Solene Adoração da Santa Cruz e IV - Comunhão*. Os Impropérios são um conjunto de textos cantados no início da terceira parte desta cerimônia, durante a adoração de uma cruz, por clérigos e pelo povo, colocada ao lado da capela-mor. Segundo D. Gaspar Lefebvre, "*esta cerimônia veio-nos de Jerusalém, onde, no século IV, era apresentada à veneração dos fiéis a vera-cruz em que Nosso*

[1] Pesquisador da música brasileira e Professor do Instituto de Artes da UNESP - 04266-030 - São Paulo - SP e da Faculdade Santa Marcelina - 05006-020 - São Paulo - SP.

Senhor fora crucificado. Todos se prostravam diante e a beijavam respeitosamente”.[2] A cerimônia que deu origem à “Adoração da Cruz” também se transformou nos costumes populares da “Festa de Santa Cruz”,[3] celebrada no dia 3 de maio em todo o mundo católico, de forma diversa daquela que ocorre na igreja.

Os textos dos impropérios foram criados na Europa durante a Idade Média, com base em episódios bíblicos extraídos do Livro do Êxodo, representando queixas de Deus em relação à ingratidão do povo hebreu, mas utilizados pelos católicos para simbolizar queixas de Jesus ao povo cristão. Uma única passagem, que alterna frases em grego e latim, com o mesmo significado, representa a invocação a Deus e à sua piedade, por parte do povo. Essa passagem é um dos raras remanescentes da liturgia em língua grega, comum nos cultos cristãos anteriores ao século IV.

Após os impropérios, a cerimônia continuava com o canto da antífona *Crucem tuam adoramus*, do salmo 66 (*Deus misereatur nostri*), da antífona *Crux fidelis* e do hino *Pange lingua, gloriosi lauream certaminis*, finalizando com a doxologia *Sempiterna sit beatæ Trinitati gloria*, que encerrava a terceira parte da função litúrgica da tarde.

Os Impropérios

---

[2] MISSAL quotidiano e vesperal: por Dom Gaspar Lefebvre beneditino da Abadia de S. André; notação moderna da música por P. Ch. van de Walle; ilustrações de R. de Cramer. Bruges: Desclée de Brouwer & Cie., 1960. p. 551.

[3] Essa festa chegou ao Brasil no século XVI, quando já era celebrada por toda a costa, sobretudo nas aldeias jesuíticas, no dia 3 de maio, conhecido como o dia da “Invenção da Santa Cruz”. Na Aldeia de Carapicuíba, próxima da Capital de São Paulo, ainda acontece a Festa e Dança de Santa Cruz, geralmente nos dias 2, 3 e 4 de maio. Cf. PELLEGRINI FILHO, Américo. *Folclore paulista: calendário e documentação*. 2.ª, São Paulo: Cortez e Secretaria de Estado da Cultura, 1985. 240 p. Cf. também ESCALANTE, Eduardo A. *A festa de Santa Cruz da Aldeia de Carapicuíba no Estado de São Paulo*. Rio: MEC / SEC / FUNARTE / Instituto Nacional do folclore; São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1981. 130 p.

Durante a Idade Média e no Brasil, até fins do século XVII, todo o ritual era proferido em cantochão, pelo sacerdote, pelos ministros e pelo coro, este constituído pelos capelães cantores, nas igrejas aparatadas para tal. A utilização do coro era rica, dividindo-se o grupo em *coro I* e *coro II* para alternar o canto dos textos, além de se destacar um duo de cada coro, para passagens específicas. Transcrevemos, abaixo, o texto completo e a tradução portuguesa da preparação e dos impropérios, segundo a versão de D. Gaspar Lefebvre,[4] com a indicação dos executantes. O cantochão dessa cerimônia, portanto, deveria ser cantado pelo *sacerdote*, pelos *ministros*, pelo *coro* (pleno), pelo *coro I* ou *coro II* e por um *duo do coro I* e um *duo do coro II*.

Preparação

Sacerdote: Ecce lignum Crucis,
Ministros: in quo salus mundi pependit.
Coro: Venite, adoremus.

Improperia

I Parte

Duo I Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi.
V. Quia eduxi te de terra Ægypti: parasti Crucem Salvatori tuo.
Coro I Hagios o Theos.
Coro II Sanctus Deus.
Coro I Hagios ischyros.
Coro II Sanctus fortis.
Coro I Hagios athanatos, eleison hymas.
Coro II Sanctus immortalis, miserere nobis.
Duo II **V.** Quia eduxi te per desertum quadraginta annis, et manna cibavi te, et introduxi te in terram satis bonam: parasti Crucem Salvatori tuo.
Coro I Hagios o Theos.
Coro II Sanctus Deus.
Coro I Hagios ischyros.
Coro II Sanctus fortis.
Coro I Hagios athanatos, eleison hymas.
Coro II Sanctus immortalis, miserere nobis.
Duo I **V.** Quid ultra debui facere tibi, et non feci? Ego quidem plantavi te vineam meam speciosissimam: et tu facta es mihi nimis amara: aceto namque sitim meam potasti: et lancea perforasti latus Salvatori tuo.
Coro I Hagios o Theos.
Coro II Sanctus Deus.
Coro I Hagios ischyros.
Coro II Sanctus fortis.
Coro I Hagios athanatos, eleison hymas.

[4] MISSAL quotidiano e vesperal: op. cit., p. 552-555. [Atualizamos a ortografia da tradução portuguesa de Lefebvre].

Coro II Sanctus immortalis, miserere nobis.

II Parte

Duo II **V.** Ego propter te flagellavi Ægyptum cum primogenitis suis: et tu me flagellatum tradidisti.
Coro Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi.
Duo I **V.** Ego eduxi te de Ægypto, demerso Pharaone in Mare Rubrum: et tu me tradidisti princibus sacerdotum.
Coro Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi.
Duo II **V.** Ego ante te aperui mare: et tu aperuisti lancea latus meum.
Coro Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi.
Duo I **V.** Ego ante te præivi in columna nubis: et tu me duxisti ad prætorium Pilati.
Coro Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi.
Duo II **V.** Ego te pavi manna per desertum: et tu me cecidisti alapis et flagellis.
Coro Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi.
Duo I **V.** Ego te potavi aqua salutis de petra: et tu me potasti felle et aceto.
Coro Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi.
Duo II **V.** Ego propter te Chananæorum reges percussi: et tu percussisti arundine caput meum.
Coro Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi.
Duo I **V.** Ego dedi tibi sceptrum regale: et tu dedisti capiti meo spineam coronam.
Coro Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi.
Duo II **V.** Ego te exaltavi magna virtute: et tu me suspendisti in patibulo Crucis.
Coro Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi.

Tradução:

Eis o madeiro da Cruz.
No qual esteve pendente a salvação do mundo.
Vinde, adoremos.

Povo meu, que te fiz eu?
Em que te contristei? Responde-me.

V. Por te haver tirado do Egito, levantaste uma cruz para o teu Salvador!

Santo Deus [*em grego*].
Santo Deus [*em latim*].
Santo forte [*em grego*].
Santo forte [*em latim*].
Santo imortal, tende compaixão de nós [*em grego*].
Santo imortal, tende compaixão de nós [*em latim*].

V. Porque te guiei pelo deserto durante quarenta anos, te alimentei com o maná e te introduzi numa terra ótima, por isso preparaste uma cruz para o teu Salvador!

Santo Deus, etc.

V. Que mais te podia eu fazer que o não fizesse? Fui eu quem te plantou como a mais formosa das videiras; e tu só me causaste amargor, minha sede mitigaste com vinagre, e com uma lança trespassaste o lado do teu Salvador.

Santo Deus, etc.

V. Eu, por amor de ti, flagelei, o Egito com os seus primogênitos; e tu entregaste-me à morte depois de me flagelares!

Povo meu, etc.

V. Eu tirei-te do Egito, submergi o Faraó no Mar Vermelho; e tu entregaste-me aos príncipes dos sacerdotes!

Povo meu, etc.

V. Eu à tua frente abri o mar; e tu abriste-me com a lança o coração!

Povo meu, etc.

V. Eu fui adiante de ti numa coluna de nuvens; e tu conduziste-me ao Pretório de Pilatos!

Povo meu, etc.

V. Eu alimentei-te com o maná no deserto; e tu feriste-me com bofetadas e açoites!

Povo meu, etc.

V. E dei-te a beber do rochedo a água salvadora; e tu deste-me a beber fel e vinagre!

Povo meu, etc.

V. Eu, por amor de ti, feri os reis de Canaã; e tu feriste-me a cabeça com uma cana!

Povo meu, etc.

V. Eu dei-te o cetro real; e tu colocaste-me na cabeça uma coroa de espinhos!

Povo meu, etc.

V. Eu elevei-te em grandeza e poder; e tu suspendeste-me no patíbulo da cruz.

Povo meu, etc.

Para a descrição da cerimônia, transcrevemos um texto de D. Gaspar Lefebvre:

> “*Na liturgia latina começa esta cerimônia por uma ostentação solene da cruz, que se conservara coberta com um véu roxo durante o Tempo da Paixão.*
>
> “*Tem-se preparada na sacristia uma grande cruz, coberta com um véu roxo. Esta é levada para junto do altar pelo diácono, acompanhado de dois acólitos com velas acesas. Ali a recebe o celebrante das mãos do diácono. No plano, junto do altar, do lado do Epistola, descobre a parte superior da Cruz e canta, voltado para o povo:* Ecce lignum Crucis. *E os ministros com ele:* in quo salus mundi pependit. *Toda a assistência responde:* Venite adoremus.
>
> “*Todos se prostram, com exceção do celebrante, por alguns instantes, em adoração.*
>
> “*Depois o celebrante sobe os degraus do altar, descobre ao povo o braço direito da Cruz e canta em tom mais elevado:* Ecce lignum. *Todos respondem e se prostram como da primeira vez. Avança então para o meio do altar, descobre toda a Cruz, canta de novo, em tom mais elevado ainda:* Ecce lignum. *Todos respondem e se prostram como da primeira vez. Depois desta tríplice ostensão da Cruz, esta é sustentada por dois acólitos,*

> *diante do altar. Ali a vão adorar o celebrante, ministros, clero, meninos de coro, beijando os pés do Crucifixo. Não se prostram de joelhos, fazem apenas genuflexão simples.*
>
> *"Os mesmos acólitos conduzem depois a Cruz até à entrada do presbitério ou da capela-mor, e sustentam-na da mesma maneira, com outros dois acólitos, um de cada lado, com velas acesas, enquanto os fiéis a vão adorar. Estes vão passando por diante dela, em fila, primeiro os homens, depois as mulheres; fazem genuflexão e beijam os pés do Crucifixo.*
>
> *"Enquanto durar a adoração da Cruz, vão-se cantando, em dois coros alternados os Impropérios."* [5]

Note-se que a repetição do *Ecce lignum*, do *in quo salus* e do *Venite adoremus* deve ser feita "*em tom mais elevado*". Contemporaneamente, adota-se para as execuções em cantochão a repetição desses trechos um tom melódico acima da execução anterior, porém, quando a polifonia era envolvida, o efeito pode ter sido produzido simplesmente pela elevação de intensidade e não de altura.[6]

A reconstituição da música para a cerimônia

A partir do Renascimento na Europa, e na transição do século XVII para o XVIII no Brasil, a polifonia começou a substituir grande parte dos trechos em cantochão. A música religiosa praticada no Brasil, desde essa época, manteve o costume de alternar o cantochão com a polifonia (aqui utilizada com o significado de música "a vozes"), como foi comum em todo o mundo católico. A partir de meados do séc. XVIII, em Minas Gerais e São Paulo, a música polifônica era geralmente composta por mestres de capela em matrizes e catedrais ou por mestres de música,

---

[5] MISSAL quotidiano e vesperal: op. cit., p. 551-553.

[6] Cf. *In Passione et Morte Domini (Gregorian Chant for Good Friday)*: Nova Schola Gregoriana; Alberto Turco. [Munique]: Naxos, CD 8.550952, 1994 (Early Music / Alte Musik). Na faixa 4 encontramos a *Adoratio Sanctæ Crucis*, segundo a versão romana (duração: 2:50 min.), na qual os fragmentos são repetidos sempre uma segunda maior acima. Na faixa 5 encontramos uma versão abreviada da primeira parte dos *Improperia* em cantochão (duração: 4:59 min.).

estes atendendo encomenda de uma irmandade, agrupamento leigo ou religioso em torno de uma devoção ou classe social, que também providenciava os cantores para sua execução. O coro preparado por esses mestres - assentado no coro da igreja - executava a polifonia, enquanto os cantores da igreja encarregavam-se do cantochão.

Um dos grandes problemas da restauração de obras sacras brasileiras do período colonial é o fato de que, normalmente, os manuscritos preservados eram apenas aqueles utilizados pelo coro polifônico, não contendo as passagens em cantochão reservadas aos solistas ou ao coro da igreja: estas eram geralmente extraídas de livros litiúrgicos, quase sempre impressos.[7] Um erro freqüente, quando se pretende reconstituir a música de uma cerimônia brasileira antiga é imaginar apenas a execução da polifonia atribuída ao coro polifônico, sem atentar para o cantochão não encontrado em tais manuscritos. Casos notáveis são o das paixões, cuja maior parte era executada em cantochão e o de funções da Semana Santa. Outro erro comum é a não observação das repetições do texto previstas pela liturgia, normalmente não indicadas nos manuscritos por estarem subentendidas, como é o caso dos impropérios. Reconstituições como essas somente poderão ser feitas após um estudo profundo da liturgia utilizada no Brasil, tarefa complexa, mas que certamente contribuirá para um melhor conhecimento de nossa antiga prática musical.

Um manuscrito brasileiro para os impropérios

Um manuscrito musical particularmente interessante para uma primeira abordagem dessa questão encontra-se preservado no Museu da Música da

[7] A maior exceção está nos manuscritos musicais do Arquivo Metropolitano D. Duarte Leopoldo (da Cúria Metropolitana de São Paulo), grande parte dos quais contém as passagens em cantochão que eram utilizadas nas cerimônias religiosas.

Arquidiocese de Mariana (MG). Selecionamos o documento para uma breve análise, sem nos preocupar com questões de harmonia ou estrutura, no caso pouco úteis para uma compreensão mais ampla da partitura. Trata-se de uma obra a quatro vozes, sem partes instrumentais conhecidas,[8] com música aplicada a alguns dos textos utilizados nos impropérios da Solene Adoração da Santa Cruz. Tudo indica ser este um manuscrito completo: seu autor ou copista transcreveu toda a música que seria cantada pelo coro polifônico em quatro folhas de papel (uma para cada parte), deixando espaços em branco ao final da cópia e não utilizando o verso das folhas. O cantochão da preparação está ausente, como se pode observar pelo fac-símile. Mas há outras seções da cerimônia cujos textos não aparecem no manuscrito e que, segundo a liturgia católica, deveriam ser cantados, pelos solistas ou pelo coro da igreja. No *diagrama I* utilizamos letras maiúsculas para representar seções do cantochão aplicadas ao texto litúrgico dos impropérios na cerimônia medieval (sem incluir a preparação). Letras com números sobrescritos representam o mesmo fragmento de cantochão, ligeiramente modificado e aplicado a um novo texto. As seções em itálico não existem no manuscrito mineiro.

Diagrama I: *Seções do cantochão aplicadas ao texto dos impropérios*

A - Popule meus, quid feci tibi?...
B^1 - Quia eduxi te de terra Ægypti...
C - Hagios o Theos... até miserere nobis.
B^2 - *Quia eduxi te per desertum...*
B^3 - *Quid ultra debui facere tibi...*
D^1 - *Ego propter te flagellavi...*
D^2 - *Ego eduxi te de Ægypto...*
D^3 - *Ego ante te aperui mare...*
D^4 - *Ego ante te prævivi in columna nubis...*
D^5 - *Ego te pavi manna per desertum...*
D^6 - *Ego te potavi aqua salutis de petra...*
D^7 - *Ego propter te Chananæorum reges percussi...*

[8] A ausência de partes instrumentais não significava, necessariamente, a ausência de instrumentos na execução da obra.

D^8 - *Ego dedi tibi sceptrum regale...*
D^9 - *Ego te exaltavi magna virtute...*

A liturgia desta cerimônia previa a repetição não só da música para os fragmentos de texto agrupados sob as letras B e D, mas também a repetição integral de texto e música das seções A e C, como podemos observar no *diagrama II*. Percebemos assim que, embora apresentando toda a música destinada ao coro polifônico, o manuscrito de Mariana não contém a totalidade da música para a cerimônia e a reconstituição desta somente poderá ser feita pelo estudo da liturgia e do cantochão utilizado na Adoração da Cruz.

Diagrama II: *Fórmula litúrgica de execução dos impropérios*.

Preparação:	*Ecce... / in quo... / Venite...* (três vezes)
Primeira parte:	A / B^1 / C / B^2 / C / B^3 / C
Segunda parte:	D^1 / A / D^2 / A / D^3 / A / D^4 / A / D^5 / A / D^6 / A / D^7 / A / D^8 / A / D^9 / A

Fac-símile 1: *partes manuscritas (Museu da Música - Mariana - MG, código MA-SS 18).*

[inserir partes manuscritas (facsímile 1)]

Interpretação do documento

De acordo com essas observações, a execução original desta partitura para os impropérios de Sexta-Feira Santa, em condições ideais, deve ter envolvido a repetição de algumas seções e a introdução do cantochão nos lugares apropriados. Para a preparação, o manuscrito mineiro fornece a música do *Venite adoremus,* mas o *Ecce lignum Crucis* e o *in quo salus mundi pependit* devem ter sido executados em cantochão pelos cantores da igreja. Note-se que a liturgia prevê a execução por três

vezes do conjunto desses textos, aumentando-se a intensidade da emissão vocal a cada repetição.

Na segunda parte, os textos cantados com o fragmento musical D devem ter sido executados em cantochão, uma vez que o manuscrito não apresenta música para essas seções. O problema maior está na música utilizada para os textos agrupados na primeira parte sob a letra B: a música para o fragmento B^1 aparece no manuscrito, mas os fragmentos B^2 e B^3 estão omitidos. Uma hipótese plausível para sua execução seria a adaptação da polifonia de B^1 para os textos dos fragmentos B^2 e B^3, como ocorria na execução em cantochão. Contudo, além dessa adaptação envolver uma interferência muito grande na partitura, não poderia ser realizada de improviso pelos cantores e teria de ser copiada no manuscrito. A hipótese mais coerente, portanto, é o canto dos fragmentos B^2 e B^3 em cantochão, alternados com a polifonia do fragmento C. Assim, é presumível que toda a cerimônia para a qual esta partitura está destinada foi cantada com a alternância de polifonia e cantochão.

Para facilitar a compreensão desta obra, segundo a interpretação proposta, reproduzimos todos os fragmentos do cantochão oficial para os impropérios de Sexta-Feira Santa, segundo a edição de 1924 do *Graduale Sacrossanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis*.[9] Com a substituição do cantochão do *Venite adoremus* e dos fragmentos A, B^1 e C pela música que consta no manuscrito de Mariana, podemos observar um panorama geral da cerimônia. A interpretação da música deste documento pode agora ser representada no diagrama III, onde os sinais sublinhados indicam os fragmentos disponíveis no manuscrito e os sinais em itálico os fragmentos executados em cantochão.

---

[9] GRADUALE Sacrossanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis: SS.D.N. Pii X. Pontificis Maximi Jussu Restitutum et editum ad exemplar editionis typicae concinnatum et rhytmicis signis a

Diagrama III: *Fórmula de execução dos impropérios, segundo o manuscrito brasileiro.*

Preparação:	*Ecce*... / *in quo*... / Venite...
Primeira parte:	A / B^1 / C / B^2 / C / B^3 / C
Segunda parte:	D^1 / A / D^2 / A / D^3 / A / D^4 / A / D^5 / A / D^6 / A / D^7 / A / D^8 / A / D^9 / A

Fac-símile 2: *impropérios em cantochão* (*Graduale Sacrossanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis,* 1924)

[inserir fac-símile (2) dos impropérios]

Os impropérios se dividem em duas partes. Para a primeira delas, cantada enquanto celebrante, ministros, clero e integrantes do coro dirigiam-se para um dos lados da capela-mor, com a finalidade de reverenciar a cruz, a estrutura musical oferecida pelo manuscrito em questão é mais complexa, sobretudo pela utilização do fragmento C, o único que representa a voz do povo clamando pela piedade divina, com três frases de mesmo significado ditas em grego e latim. Neste fragmento, os textos em grego (*Hagios o Theos*, c. 60-63; *Hagios Ischyros*, c. 68-72 e *Hagios Athanatos, eleison hymas*, c. 81-94) são tratados com música predominantemente homofônica, enquanto aos textos em latim (*Sanctus Deus*, c. 63-67; *Sanctus fortis*, c. 73-80 e *Sanctus immortalis, miserere nobis*, c. 96-125) é destinada música predominantemente polifônica (aqui entendida como contrapontística, com vozes diferenciadas), com a utilização de duos e do processo de imitação. Talvez o compositor se valesse de informações conhecidas na época, acerca do caráter homofônico ou heterofônico da antiga música grega, em contraposição ao caráter polifônico da música católica posterior ao século XIII para, através da alusão

---

solesmensibus monachis diligenter ornatum. Parisii: Desclée & Socii, 1924. p. 198-203. (Obra do Acervo Fúrio Franceschini do Instituto de Artes da UNESP, n.º 0077).

simbólica, diversificar as texturas cantadas na cerimônia: *cantochão*, *homofonia* e *polifonia*.

Para a segunda parte dos impropérios, cantada enquanto o povo se dirigia à cruz, a estrutura musical oferecida por este manuscrito é bem mais simples. Consta da repetição de uma fórmula de cantochão aplicada a nove fragmentos de texto, intercaladas pelo *Popule meus* de 27 compassos que encontramos no manuscrito. Naturalmente, esse esquema não tinha duração definida pois, dependendo do tempo que o povo gastava para adorar a cruz, a configuração geral da cerimônia poderia ser reduzida ou ampliada.

Sobre a autoria desta partitura, muito pouco poderá ser dito. Maria da Conceição Rezende Fonseca atribuiu a obra a Lobo de Mesquita, mas sem qualquer base documental.[10] Suspeitas de autoria de Manuel Dias de Oliveira já foram refutadas por Adhemar Campos Filho, um dos maiores conhecedores da produção desse compositor.[11] Mesmo tratando-se de manuscrito encontrado em Minas Gerais, o autor da música que aqui apresentamos pode não ter sido mineiro e nem mesmo brasileiro. Existem muitas obras de autores estrangeiros em manuscritos antigos preservados nos arquivos brasileiros, grande parte dos quais foram portugueses ou diretamente ligados a Portugal. O estilo da composição, de fato, não é muito similar ao de obras brasileiras conhecidas do final do século XVIII, porém o estudo estilístico desta partitura é assunto que reservamos para outra oportunidade.

O manuscrito

[10] A informação pode ser encontrada na ficha de catálogo do manuscrito, no Museu da Música de Mariana.
[11] Cf. nota n.13.

O único manuscrito disponível desta obra não contém página de rosto, título, nome do autor, local da cópia, data ou nome do copista, dificultando especulações sobre sua origem. São aparentemente cópias do final do século XVIII ou inícios do século XIX, em quatro folhas de papel horizontal de 29,1 X 20,2 cm, sem marca de fabricação, com 9 pentagramas por página, utilizadas somente em uma face (uma parte por folha). As partes são de "*Tiple a 4*" (clave de dó, 1ª linha), "*Altus a 4*" (clave de dó, 3ª linha), "*Tenor a 4*" (clave de dó, 4ª linha) e "*Baxa a 4*" (clave de fá, 4ª linha). O manuscrito encontra-se hoje no Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (MG), arquivado sob o código MA-SS 18 (de autoria atribuída, no Museu, a J.J.E. Lobo de Mesquita), mas também disponível em microfilme na PUC do Rio de Janeiro, sob o código BRMGMAmm PUCRJ-04(0734-0738). O manuscrito está catalogado na publicação *O ciclo do ouro*[12] entre as "Composições de autores anônimos do séc. XVIII", com a indicação "Trechos de Ofício de 6.ª feira da Paixão" e a atribuição da obra ao século XVIII.

Os musicólogos, regentes e compositores Adhemar Campos Filho (Prados - MG) e Ernani Aguiar (Petrópolis - RJ) já estudaram esta composição, preparando uma cópia manuscrita da partitura para execução.[13] Ernani Aguiar apresentou a obra ao público de Petrópolis em 1981, já se preocupando com a introdução dos fragmentos de cantochão ausentes no manuscrito.[14] Por solicitação pessoal, ambos concordaram

[12] BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*: o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; assessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. p. 273.

[13] Trata-se de uma cópia manuscrita de 8 p., com a seguinte página de rosto: "*Anônimo / Côro a quatro vozes / para a / Adoração da Cruz / na / Sexta feira Maior / 'Venite adoremus' e 'Popule meus' / partitura montada e revisada / por / Adhemar Campos Filho / de material proveniente do M. M. Mariana e / fornecido p.º M.º E. Aguiar, a quem pertence / esta cópia*". Na última página lê-se: "*As anotações em vermelho foram elaboradas p/ A. Campos filho / As ("vuotas") fazem crer na existência de um Baixo cifrado. / Ainda, segundo A. C. Filho, não se parece c/ obra do Capitão Manoel Dias*."

[14] A primeira apresentação contemporânea desta obra, baseada na restauração de Adhemar Campos Filho e na interpretação com cantochão de Ernani Aguiar, foi realizada no Centro de Cultura de

com a publicação deste artigo e da partitura, cedendo gentilmente cópia de sua restauração, que confrontamos com a nossa. Utilizamos, para fac-símile, reprodução do manuscrito feita diretamente no Museu da Música, em janeiro de 1993, autorizada pelo seu diretor, P. Flávio Carneiro Rodrigues.

A versão da obra aqui impressa não pretende ser definitiva, mas apenas uma revisão do manuscrito com base no estudo que apresentamos e na restauração preparada por Campos Filho e Aguiar. As diferenças significativas entre esta revisão e a de Campos Filho e Aguiar estão comentadas no item "crítica da edição", com finalidades exclusivamente científicas, sem a intenção de comparar a qualidade dos trabalhos.

Agradecemos a colaboração do etnomusicólogo Alberto Ikeda (São Paulo), pelas sugestões apresentadas e pelo acompanhamento desta e de outras pesquisas. Aos amigos Adhemar Campos Filho (Prados), Aluízio José Viegas (São João del Rei) e Ernani Aguiar (Petrópolis) dedico este trabalho, por tudo que com eles aprendi sobre a música sacra mineira.

Ajustes gerais

- Utilizamos normas de grafia e de transcrição musicológica hoje vigentes e internacionalmente aceitas.
- Utilizamos claves modernas para facilitar a execução.
- Substituímos o sinal X pela fórmula 2/2. Evitamos a repetição da fórmula, como ocorre no manuscrito após as barras duplas.
- Mantivemos os nomes originais de cada parte (*Tiple*, *Altus*, *Tenor* e *Baxa*).
- Introduzimos, no início da partitura, uma indicação paleográfica, reproduzindo o primeiro compasso de cada parte, como no manuscrito.
- Mantivemos alturas e valores originais.
- Mantivemos as indicações originais de dinâmica, evitando os acréscimos.
- Mantivemos as indicações originais de acentuação.
- Mantivemos a forma original das "appoggiaturas", deixando sua interpretação a cargo dos cantores.

Petrópolis, com o Coral Municipal (polifonia) e os Canarinhos de Petrópolis (cantochão), no dia 04 de novembro de 1981, sob a regência de Ernani Aguiar.

- Acrescentamos “appoggiaturas” entre colchetes quando pareciam apropriadas.
- Mantivemos as barras duplas e compassos de pausa em todas as vozes, como no manuscrito.
- As ligaduras cortadas, os sinais e notas entre colchetes foram introduzidos nesta edição.
- Corrigimos o texto latino de acordo com a liturgia católica, utilizando a ortografia atual, a versão acentuada e a divisão de sílabas de acordo com normas fonéticas e não gramáticas, para facilitar a execução da obra.
- O trechos em itálico foram utilizados para substituir sinais de repetição de texto no manuscrito.
- Utilizamos acidentes de precaução entre parêntesis para facilitar a execução.
- Numeramos os compassos no início de cada sistema para facilitar a regência da obra.
- Procuramos diagramar a partitura de forma a evidenciar a segmentação da obra.
- Sugerimos o título “Adoração da Cruz” em virtude de existirem títulos semelhantes em manuscritos brasileiros que utilizam o mesmo texto.

Crítica da edição

- c. 01 e 04 - *Tiple* e *Tenor*: as ligaduras estavam apenas sobre as duas semínimas.
- c. 09 - *Baxa*: no manuscrito havia uma nota si β apagada sobre o sol e a indicação “*sol*”, à esquerda da nota.
- c. 10 - *Tenor*: a segunda nota foi transcrita por Campos Filho como lá, havendo asterisco anexo, porém sem informação correspondente.
- c. 11 - *Tiple*: o compasso está bem borrado, mas é possível distinguir as notas que transcrevemos.
- c. 13 - *todas as vozes*, no manuscrito, mudam de linha e repetem o sinal X.
- c. 14 - *Baxa*: no manuscrito haviam duas notas sol, corrigidas para fá. O # foi colocado sobre a nota por outro copista.
- c. 15 - *Baxa*: foi colocado um ν sobre o sol, por outro copista.
- c. 15-16 - *Tiple* e *Tenor*: as ligaduras estavam apenas sobre as duas semínimas do c. 16.
- c. 17-20 - *Tiple*: a repetição do texto “*popule meus*”, causando o efeito de politextualidade com as outras vozes é comum em outros manuscritos brasileiros para os impropérios e, neste caso, não foi considerada como erro de cópia.
- c. 28-29: o sinal “*dº*” (que aparece também em outras vozes, nos c. 50 e 119) somente aparece no *altus* e na *baxa*. Transcrevemos para “*dim*.” Campos Filho não indica o sinal em nenhum dos casos.
- c. 32 - *Tiple*: foi utilizado si # no lugar de si ν.
- c. 32-36 - *Tiple*: Campos Filho utilizou a solução silábica “*responde responde mihi*”, a correção mais óbvia. No entanto, o manuscrito apresenta a palavra “*responde*” para os c. 32-33 e o sinal de repetição de texto para os c. 34-36, sem a palavra “*mihi*”. Para apesar deste sinal não existir no manuscrito este caso, apresentamos as duas soluções, a de Campos Filho entre colchetes.
- c. 34-35 - *Tiple*: si ν - lá β - si ν . Campos Filho adotou a solução si β - lá ν - si ν . Utilizamos a forma original, apenas alterando o si ν para si β . Talvez o ν nas notas si (c. 34 e 35) fosse utilizado para anular o # aplicado à mesma nota no c. 32, agora com o significado de ν (c. 34) e β (c. 35). Contudo, a solução de Campos Filho também pode ser considerada. Neste caso, indicamos as dúvidas na partitura.

- c. 40 - *todas as vozes*: não existe indicação de dinâmica neste compasso, mas a interpretação do trecho que se inicia nesse ponto exige aumento da intensidade.
- c. 45-46 - *Altus* e *Baxa*: na revisão de Campos Filho não consta a informação "*dim*."
- c. 46 - *Baxa*: no manuscrito não existe o sinal "*d*º"; havia ligadura sobre as duas últimas semínimas, que retiramos.
- c. 51 - *Tiple* e *Tenor*: é possível a introdução da "appoggiatura" sol, antes do fá # (tiple) e dó antes do si β (tenor), apesar de estes sinais não aparecerem no manuscrito. Neste caso, indicamos a dúvida na partitura. Campos Filho não efetua essa correção.
- c. 52 - *todas as vozes*: a indicação, no manuscrito, é "*crec*." Transcrevemos para "*cresc*."
- c. 55 - *todas as vozes*: no manuscrito lê-se "*p*º". Transcrevemos para "π".
- c. 59 e 95: na revisão de Campos Filho, foi anexada a informação "*vuota*".
- c. 64 - *Tenor*: a ligadura estava apenas sobre as duas colcheias.
- c. 65 - *Tiple* e *Tenor*: retiramos uma ligadura que unia as notas desse compasso, no manuscrito. A existência dessa ligadura sugere interpretação específica para o texto "*Deus*", semelhante à que se adotar no c. 67.
- c. 66 - *Tiple* e *Tenor*: a ligadura estava apenas sobre as duas colcheias.
- c. 67 - *todas as vozes*: mantivemos a versão do manuscrito. No entanto, a interpretação pode recorrer da divisão da semibreve em duas notas. A existência de ligaduras, no manuscrito, sobre as notas do c. 65, sugere que a interpretação dessas duas passagens devem ter sido semelhantes.
- c. 71 - *Altus*: Campos Filho sugere execução do fá # 8.ª acima.
- c. 73: A indicação do andamento "*animado*" somente aparece no *tiple*.
- c. 78 - *todas as vozes*: no manuscrito lê-se: "*F.e*" Transcrevemos para "φ".
- c. 80 - *Tiple*: não existe a fermata.
- c. 86 - *Tiple*: no manuscrito o valor é mínima. Campos Filho também efetua a correção, mas sem indicá-la.
- c. 93 - *todas as vozes*: o sinal usado no manuscrito é um pequeno traço vertical, que mantivemos. O significado desse sinal, no século XVIII, era bem diferente do significado do ponto de diminuição: enquanto o primeiro indicava um "staccato" curto (transformava-se em pausa mais da metade do valor da nota), prevendo também uma ligeira acentuação (não era comum a utilização do sinal >), o segundo era apenas indicação de nota destacada (transformando-se em pausa menos da metade do valor) e não necessariamente acentuada.
- c. 99 - *Tenor*: existe ν explícito no manuscrito.
- c. 100 - *Tenor*: é possível a introdução da "appoggiatura" sol, antes do fá #, apesar deste sinal não existir no manuscrito. Neste caso, indicamos a dúvida na partitura. Campos Filho não efetua essa correção.
- c. 101 - *Baxa*: é possível a introdução da "appoggiatura" lá, antes da nota sol, apesar deste sinal não existir no manuscrito. Neste caso, indicamos a dúvida na partitura. Campos Filho não efetua essa correção.
- c. 103 - *Tenor*: no manuscrito lê-se dó - ré. Campos Filho transcreve dó - ré, mas levanta a suspeita de ser mais correta a versão lá - dó, a mesma que utilizamos.
- c. 104 - *Tenor*: Campos Filho não introduz a "appoggiatura".
- c. 107-111 - *baxa*: o manuscrito indica seis compassos de pausa. Utilizamos apenas cinco. Campos Filho também efetua a correção, mas sem indicá-la.
- c. 109-111 - *Altus*: a ligadura unia apenas as notas do c. 109.

- c. 110-111 - *Tiple*: A ligadura unia apenas as duas colcheias do c. 110. Tenor: havia uma ligadura unindo as notas do c. 110 e outra unindo as notas do c. 111.
- c. 111-112 - *Tenor*: a passagem, no manuscrito, é dó # - ré - dó #. Campos Filho também efetua a correção, mas sem indicá-la.
- c. 115-117 - *Baxa*: a ligadura unia apenas as notas do c. 116.
- c. 116-117 - *Tiple*: a ligadura unia apenas as notas do c. 116.
- c. 117-118 - *Altus*: Os compassos de pausa poderiam ser preenchidos com as semibreves si ♭ - dó e o texto "*no-bis*", porém as pausas estão explícitas no manuscrito.
- c. 122-125 - todas as vozes: Campos Filho utiliza duas vezes a palavra "*nobis*", enquanto no manuscrito o termo aparece somente uma vez.

Problemas de interpretação

- As "appoggiaturas" que aparecem nos c. 2, 5, 8, etc., de semínimas sobre semibreves, são longas e sua duração deverá ser de, aproximadamente, uma semínima ou pouco mais.
- As "appoggiaturas" que aparecem nos c. 48, 51, 101, 102 e 104, de semínimas sobre mínimas, deverão ter, aproximadamente, o valor de uma semínima.
- As "appoggiaturas" que aparecem no c. 50, de colcheias sobre semínimas, deverão ter, aproximadamente, o valor de uma colcheia.
- Não há como saber, até o momento, se a cópia que transcrevemos é contemporânea à composição. Os sinais de dinâmica - "**p**", "**f**", "**cresc**." e "**dim**." - podem ter sido acréscimos posteriores à composição da obra.
- Em Minas Gerais, no século XVIII, normalmente se utilizava um único cantor por parte e somente em ocasiões muito solenes e especiais, esse número poderia ser aumentado para dois ou, no máximo, três cantores.
- A parte do tiple, via de regra, era cantada por uma criança e as demais por homens adultos.
- Raramente as obras eram executadas "a cappella", fazendo-se uso de pelo menos um instrumento, denominado genericamente "baixo", para se dobrar a parte mais grave da composição. Esse instrumento poderia ser melódico (de cordas ou sopro) ou harmônico (órgão, cravo ou harpa), neste caso improvisando a harmonia nas passagens cabíveis. Normalmente, encontra-se a parte do baixo instrumental e, se este manuscrito apresenta apenas as partes vocais, isto não significa, a princípio, que a esta obra não tenha sido agregado o baixo habitual.

CASTAGNA, P. A Brazilian musical manuscript for the improperia of the "Adoration of the Cross" for Good Friday.

- *ABSTRACT: The restoration of Brazilian religious music of the colonial period does not involve only the reconstruction of the score from the parts, the recuperation of lost measures or parts and the correction of errors. The study of ancient catholic liturgy and the localization of the plainchants which were executed by the church singers - and which normally do not appear in the manuscripts - is a fundamental task when one reconstructs the music which was used in religious ceremonies. In this article, we examine a Brazilian musical manuscript intended for the improperia of the "Adoration of the Cross" for Good Friday utilizing the afore mentioned criteria. We present*

a revision of the work in a score, along with the necessary information for the reconstruction of the ceremony.

- *KEYWORDS: Brazilian religious music; colonial period; improperia of the "Adoration of the Cross"; musical restoration; catholic liturgy; plainchant.*

Referências bibliográficas

BARBOSA, E. C. (org.). *O ciclo do ouro*: o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; assessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. 454 p.

GRADUALE *Sacrossanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis*: SS.D.N. Pii X. Pontificis Maximi Jussu Restitutum et editum ad exemplar editionis typicae concinnatum et rhytmicis signis a solesmensibus monachis diligenter ornatum. Parisii: Desclée & Socii, 1924. xx, 606, [132], 143*, 129**, 5, (38) p.

MISSAL quotidiano e vesperal: por Dom Gaspar Lefebvre Beneditino da Abadia de S. André; notação moderna da musica por P. Ch. van de Walle; ilustrações de R. de Cramer. Bruges: Desclée de Brouwer & Cie., 1960. 1967 p., 84*, [71] p.

IN PASSIONE et Morte Domini (Gregorian Chant for Good Friday): Nova Schola Gregoriana; Alberto Turco. [Munique]: Naxos, CD 8.550952 [DDD], 1994. Duração: 59:00 min. (Early Music / Alte Musik)

[ADORAÇÃO DA CRUZ]

Revisão:
Paulo Castagna

Anônimo
(manuscrito brasileiro do século XVIII)

TIPLE
Ve — Ve - ní - te, *ve - ní - te*

ALTUS
Ve Ve - ní - te, *ve - ní - te*

TENOR
Ve — Ve - ní - te, ve - ní - te

BAXA
Ve Ve - ní - te, *ve - ní - te*

7

ad - o - ré - mus, ad - o - ré - mus.

ad - o - ré - mus, ad - o - ré - mus.

ad - o - ré - mus, ad - o - ré - mus.

ad - o - ré - mus, ad - o - ré - mus.

13

Pó - pu - le me - us, pó - pu - le me - us,

Pó - pu - le me - us, quid fe - ci ti - bi?

Pó - pu - le me - us, quid fe - ci ti - bi?

Pó - pu - le me - us, quid fe - ci ti - bi?

21

aut in quo con - tri - stá - vi te, *con - tri - stá - vi te?*

aut in quo con - tri - stá - vi te, *con - tri - stá - vi te?* re -

dim.

aut in quo con - tri - stá - vi te, *con - tri - stá - vi te?*

aut in quo con - tri - stá - vi te, *con - tri - stá - vi te?*

29

[**dim.**]
re - spón - de mi - hi, re - spón - de,
[re - spón - de, *re* -

spón - de mi - hi, re - spón - de, re -

dim.
re - spón - de mi - hi, *re - spón - de,* re -

dim.
re - spón - de mí - hi, re - spón - de, re -

34

♮? ♭?

re - spón - de, re - spón - de mi - hi.
spón - de mí - hi,]

spón - de mi - hi, re - spón - de mi - hi.

spón - de mi - hi, re - spón - de mi - hi.

spón - de mí - hi, re - spón - de mi - hi.

40

[f ?]
Qui - a e - dú - xi te de ter - ra Æ - gý - pti:

[f ?]
dim.
Qui - a e - dú - xi te de ter - ra Æ - gý - pti: pa -

[f ?]
Qui - a e - dú - xi te de ter - ra Æ - gý - pti:

[f ?]
Qui - a e - dú - xi te de ter - ra Æ - gý - pti:

46

?
dim.
pa - rá - sti Crú - cem Sal - va - tó - ri tu - o,

rá - sti Cru - cem

?
dim.
pa - rá - sti Crú - cem Sal - va - tó - ri tu - o,

dim.
pa - rá - sti Crú - cem

52

cresc. *p*
Sal - va - tó - ri, Sal - va - tó - ri tu - o.

cresc. *p*
Sal - va - tó - ri, Sal - va - tó - ri tu - o.

cresc. *p*
Sal - va - tó - ri, Sal - va - tó - ri tu - o.

cresc. *p*
Sal - va - tó - ri, Sal - va - tó - ri tu - o.

59

Há - gi - os o The - ós. Sán - ctus De - us, Sán - ctus Deus.

Há - gi - os o The - ós. Sán - ctus Deus.

Há - gi - os o The - ós. Sán - ctus De - us, Sán - ctus Deus.

Há - gi - os o The - ós. San - ctus Deus.

68

Há - gi - os i - schy - rós, *i - schy - rós.*

Há - gi - os i - schy - rós, *i - schy - rós.*

Há - gi - os i - schy - rós, i - schy - rós.

Há - gi - os i - schy - rós, *i - schy - rós.*

73

Animado

[𝄐]

San-ctus for - tis, San - ctus *f* for - tis.

San-ctus for - tis, *f* San - ctus for - tis.

Sán - ctus *f* for - tis.

Sanctus *f* for - tis.

81

Há - gi - os A - thá - na - tos, A - thá - na - tos,

Há - gi - os A - thá - na - tos, *A - thá - na - tos,*

Há - gi - os A - thá - na - tos, A - thá - na - tos,

Há - gi - os A - thá - na - tos, *A - thá - na - tos,*

87

e - lé - i - son hy - más.

e - lé - i - son, e - lé - i - son, e - lé - i - son hy - más.

e - lé - i - son, e - lé - i - son, e - lé - i - son hy - más.

e - lé - i - son hy - más.

95

San - ctus im - mor - tá - lis, mi - se - ré - re no - bis,

San - ctus im-mor-tá - lis, mi - se - ré - re no - bis,

103

mi - se - ré - re

mi - se - ré - re no -

mi - se - ré - re no - bis, mi - se - ré - re

mi-se - ré - re no - bis,

110

no - bis, mi - se - ré - re no - bis,

bis, mi - se - ré - re nó - bis,

no - bis, mi - se - ré - re no - bis,

mi - se - ré - re no - bis,

119

dim.
mi - se - ré - re no - bis.

dim.
mi - se - ré - re nó - bis.

[dim.]
mi - se - ré - re no - bis.

dim.
mi - se - ré - re no - bis.

PC 03/95

Museu da Música (Mariana - MG) cód. MA-SS 18
Microfilme: BRMGMAmm PUCRJ-04(0734-0738)
Catálogo: "O ciclo do ouro", p. 273